



## **”Le Paria” de Casimir Delavigne (1821). Libéralisme et romantisme mêlés ?**

Olivier Bara

### **► To cite this version:**

Olivier Bara. ”Le Paria” de Casimir Delavigne (1821). Libéralisme et romantisme mêlés ? . Sylvain Ledda Florence Naugrette. Casimir Delavigne en son temps. Vie culturelle, théâtre, réception, Eurédit, pp.267-281, 2012. hal-00910217

**HAL Id: hal-00910217**

**<https://hal.science/hal-00910217>**

Submitted on 27 Nov 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## *Le Paria* de Casimir Delavigne (1821).

### Libéralisme et « romantisme » mêlés ?

Le tournant littéraire et culturel de la Restauration est la convergence entre libéralisme et romantisme réalisée au fil de la décennie 1820, par le Stendhal de *Racine et Shakespeare*, puis par le journal *Le Globe*, enfin par l'évolution de Victor Hugo jusqu'à *Hernani* et sa préface définissant le romantisme comme « le libéralisme en littérature ». C'est dans une relation *tangente* à ce mouvement général que se situe le *Paria* du libéral Casimir Delavigne, tragédie des débuts du poète-dramaturge. L'œuvre illustre encore, certes, les « doctrines immobiles de la tragédie », selon la formule de Nodier dans son compte rendu de *Marino Faliero* en 1829<sup>1</sup>. *Le Paria* offre pourtant une thématique et un nœud tragique qui autorisent une lecture rétrospective de la pièce comme matrice du drame romantique<sup>2</sup>.

### *Le Paria*, tragédie (tardive) des Lumières ?

Créée le 1<sup>er</sup> décembre 1821 à l'Odéon, la tragédie en cinq actes et en vers *Le Paria* de Delavigne ne renouvelle pas le coup d'éclat des *Vêpres siciliennes*, deux ans auparavant. L'ancrage géographique et culturel indien de l'intrigue tragique, située « dans un bois sacré près de Bénarès<sup>3</sup> » et centrée sur la figure du paria, lapidé au dénouement, inscrit en apparence la pièce nouvelle dans une longue tradition, exotique, concevant l'Inde comme un vaste réservoir d'images, de thèmes et de sujets à grand spectacle : les fantaisies indiennes se déploient sur scène pendant un siècle et demi au moins, des *Indes galantes* de Fuzelier et Rameau en 1735 à *Lakmé* de Delibes d'après Loti, en 1883, en passant par les opéras et ballets tirés de *La Reine de Golconde*, le conte du chevalier de Boufflers paru en 1761.

Toutefois, *Le Paria* de Delavigne appartient, beaucoup plus précisément, au courant dramatique nouvellement suscité à partir de 1770 par les études orientales menées notamment par William Jones (1746-1794), l'un des initiateurs des études du sanskritisme, fondateur de

<sup>1</sup>. Charles Nodier, « *Marino Faliero*, mélodrame en cinq actes et en vers, par M. Casimir Delavigne, membre de l'Académie française », *Revue de Paris*, 1829, t. III, p. 54-64.

<sup>2</sup>. Le présent article est pour partie issu d'une conférence, restée inédite, que j'ai donnée au séminaire « Orientalismes » de l'ENS de Paris, le 13 novembre 2009 : « L'Inde sur les scènes dramatiques parisiennes, de *La Veuve du Malabar* (1770) de Le Mierre au *Chariot d'enfant* (1850) de Nerval ». Depuis ces travaux, une lecture « romantique » du *Paria* a été proposée à son tour par Maurizio Melai dans sa thèse de doctorat « Les derniers feux de la tragédie classique », universités de Paris-Sorbonne et de Pise, 2011 ; voir aussi, du même auteur, « Des convergences entre les dramaturgies classique et romantique sous la Restauration et la Monarchie de Juillet : le théâtre tragique de Casimir Delavigne », *Revue d'histoire du théâtre*, « L'autre théâtre romantique », numéro dirigé par Barbara T. Cooper et Olivier Bara (à paraître au premier trimestre 2013).

<sup>3</sup>. Casimir Delavigne, *Le Paria*, dans le *Théâtre* de C. Delavigne, Paris, Charpentier, 1840. Les citations de la pièce proviendront toutes de cette édition.

la société Asiatique en 1784. Dans ce contexte scientifique, mais aussi géopolitique, après le traité de Paris de 1763, par lequel la France, opposée aux Anglais, ne conserve que cinq comptoirs en Inde, un approfondissement et une réorientation de l'inspiration « indienne » s'observent dans le théâtre post-voltairien du tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Deux tragédies peuvent être retenues comme emblématiques de cette nouvelle veine, dans laquelle s'inscrit à son tour *Le Paria* ; l'une est créée en 1770 (reprise en 1780) au Théâtre-Français, *La Veuve du Malabar, ou l'Empire des coutumes*, tragédie en cinq actes et en vers d'Antoine-Marin Le Mierre<sup>4</sup> ; l'autre est créée, également à la Comédie-Française, le 27 janvier 1813 : il s'agit de *Tippo-Saëb* d'Étienne de Jouy, également en cinq actes et en vers<sup>5</sup>. Ces deux pièces, que viendrait compléter, pour former une trilogie « tragique indienne », la tragédie de Delavigne en 1821, marquent une nette évolution vers l'exactitude de la couleur locale, incluant la « vérité du costume » entendu comme vérité des mœurs, nécessaire à la portée philosophique ou politique de la fiction dramatique. L'ancrage historique et géographique est celui d'« une ville maritime sur la côte de Malabar » chez Le Mierre ; de Jouy, ancien sous-lieutenant en Inde, est plus scrupuleux dans la précision : « La scène est à Seringapatam, capitale des états de Tippô-Saëb, à laquelle on a restitué son ancien nom de Myzore. Cette ville de l'Indoustan est située sur les bords du Cauvry » ; l'ancrage temporel est, chez lui aussi étroit, 1799, année de la mort de Tippo.

Ces trois tragédies explorent la double-face de l'Inde. Celle-ci est conçue comme un réservoir de barbaries et de monstruosité à dévoiler théâtralement et à dénoncer au nom d'un droit naturel et des valeurs européennes ; mais l'Inde est aussi un lieu d'héroïsme et d'humanité, dont les leçons doivent être perpétuées en autant d'*exempla*. Précisons que ces valeurs accordées à l'Inde comme ces deux pièces, en particulier celle de Le Mierre, sont encore bien présentes dans la culture parisienne de 1821, au moment de la création de la tragédie nouvelle de Delavigne. Pour preuve, une parodie de *La Veuve du Malabar* est jouée au Gymnase dans le sillage du *Paria*, en 1822 : *La Veuve du Malabar* de Jean-Armand Lacoste, dit Saint-Amant<sup>6</sup>. Que la pièce de Delavigne suscite en retour une parodie de la

<sup>4</sup>. Voir l'édition critique du *Théâtre* de Le Mierre procurée par France Marchal-Ninosque, Paris, Champion, 2006. Les citations données proviennent de l'édition de la pièce dans le *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, tome II, éd. de Jacques Truchet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, et particulièrement à la Notice (p. 1477-1480). Sur cette pièce, voir aussi Jean-Pierre Perchellet, *L'Héritage classique, la tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Champion, 2004, pp. 141-143 et pp. 341-345.

<sup>5</sup>. Étienne de Jouy, *Tippo-Saëb*, Paris, Barba, Pillet, Roulet, 1813. Les citations données proviennent de cette édition. La tragédie de Jouy flatte le pouvoir napoléonien : Bonaparte, dans sa guerre contre l'Angleterre, s'était fait un allié du sultan de Myzore, Tippo-Saëb, lui-même opposé aux Britanniques.

<sup>6</sup>. Saint-Amant n'est autre que le co-auteur du célèbre mélodrame *L'Auberge des adrets* la même année 1822. Voir Jean-Noël Pascal, « Quand *La Veuve du Malabar* renaît de ses cendres : à propos d'un vaudeville de Saint-Amant (1822) », *Orages. Littérature et culture, 1760-1830*, n° 11, mars 2012, p. 289-296. Une variation parodique sur le même thème se trouve déjà sous la plume de Joseph Aude en 1803 (Porte Saint-Martin) :

tragédie de *Le Mierre* prouve le lien de continuité établi, dans l'imaginaire des contemporains, entre *Le Paria* et la tradition tragique des Lumières.

*La Veuve du Malabar* puise son matériau tragique dans la coutume présentée comme barbare de l'immolation des veuves, coutume que dénonce la loi naturelle rappelée par les vers de Virgile mis en exergue : « *Quae fera gens hominum, quaeve hunc tam barbara morem / Permittit patria ?* » (« Quelle sauvage race d'hommes, ou quelle patrie si barbare permet cet usage ? »). La source principale de la tragédie de *Le Mierre* est l'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* de Voltaire, principalement le chapitre 143 :

C'est surtout dans ce pays que s'est conservée la coutume immémoriale qui encourage les femmes à se brûler sur le corps de leurs maris dans l'espérance de renaître [...]. C'est un objet digne de l'attention d'une philosophie que cette différence entre les usages de l'Orient et les nôtres, aussi grande qu'entre nos langages. [...] <sup>7</sup>

Le voltairianisme se retrouve chez *Le Mierre* dans la dénonciation du fanatisme religieux comme dans l'éloge d'une morale élémentaire, jugée universelle ; elle s'inscrit dans le droit fil du *Fanatisme, ou Mahomet* ou d'*Olympie* de Voltaire.

*Tippo-Saëb* de Jouy célèbre en 1813, à travers son héros éponyme joué par Talma, la résistance indienne héroïque face aux Anglais, accusés des maux infligés à l'Inde. Jouy s'en explique clairement dans sa préface :

J'ai passé les premières années de ma jeunesse aux Indes orientales, dans ces belles contrées qu'arrosent le Gange et l'Indus, au milieu du peuple le plus antique, le plus doux, le plus aimable de la terre ; j'ai vécu sous l'influence ou plutôt sous le charme de ces mœurs immuables, de cette religion poétique dans laquelle le plus savant des orientalistes, sir William Jones, a trouvé l'origine de toutes les fables de la Grèce. Dans l'âge où le spectacle de l'oppression et du malheur laisse au fond de l'âme des impressions aussi vives que durables, j'avais été témoin des maux affreux que l'avarice et la politique anglaises ont versés sur ces climats. Un seul prince à cette époque luttait contre la plus odieuse tyrannie qui ait jamais pesé sur les peuples ; ce prince était Tippô-Saëb, sultan de Myzore : j'avais été admis deux fois en sa présence, et des relations intimes avec quelques officiers français à son service m'avaient

---

*Madame Angot au Malabar, ou la Nouvelle Veuve*, « mélo-tragi-parade en trois actes et en prose, à grand spectacle, mêlée de danses, marches, chœurs, pompe funèbre, pantomime, etc. », Paris, Fages, an XII (1803).

<sup>7</sup>. Voltaire, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, t. III, dans *Œuvres complètes* de Voltaire, Paris, Antoine-Augustin Renouard, 1819, p. 271.

mis à portée de connaître son caractère, sa noble ambition, et sa haine contre les Anglais, dont ils avaient eux-mêmes pris soin de justifier la violence<sup>8</sup>.

*Le Paria* de Delavigne explore cette double face, barbare et héroïque, d'une Inde conçue comme objet de réflexion philosophique et politique, miroir déformant tendu à l'Europe<sup>9</sup>. Idamore est le chef de la tribu des guerriers depuis ses exploits à Bénarès, qu'il a aidé à délivrer de l'occupation portugaise. Mais le héros cache un secret : ce paria a fui son père pour tenter d'échapper à son destin de proscrit :

Il est sur ce rivage une race flétrie,  
Une race étrangère au sein de sa patrie,  
Sans abri protecteur, sans temple hospitalier,  
Abominable, impie, horrible au peuple entier,  
Les Parias ; le jour à regret les éclaire,  
La terre sur son sein les porte avec colère,  
Et Dieu les retrancha du nombre des humains  
Quand l'univers créé s'échappa de ses mains<sup>10</sup>.

Il ne révèle le mystère de son origine qu'à son ami Alvar, un Portugais qui fut son prisonnier avant de devenir pour lui une sorte de frère : Alvar a été lui-même jugé hérétique dans son pays et a dû fuir le Portugal. Le couple d'amis Idamore-Alvar, couple indestructible jusque dans la mort commune par lapidation, figure l'universalité humaine, conquise ou affirmée contre l'obscurantisme des coutumes et des religions. Le nœud tragique est celui de l'impossible intégration du héros guerrier au cœur du pouvoir politico-religieux : Idamore est amoureux de Néala, fille du grand prêtre de la tribu des brahmes, Akébar. Une suite de péripéties laisse croire en la possible ascension sociale d'Idamore : Akébar accepte de lui donner sa fille ; celle-ci surmonte ses préjugés lorsque son amant lui révèle son statut de paria. Mais survient le père d'Idamore, à la recherche de son fils, désireux de le ramener auprès de

<sup>8</sup>. É. de Jouy, Préface de *Tippo-Saëb*, éd. citée, p. VI-VII.

<sup>9</sup>. La pièce de Delavigne suscite une réaction indignée d'un certain « Joseph, ancien corsaire », qui publie en 1822 un opuscule intitulé *Des Castes de l'Inde ou Lettres sur les Hindous, à l'occasion de la tragédie du Paria de M. Casimir Delavigne, suivies de notes sur les mots et les usages de l'Inde, dont il est fait mention dans cette tragédie* (Paris, 1822). L'auteur accuse Delavigne d'alimenter des préjugés « prêtés aux Hindous d'après les erreurs publiées par Raynal, Voltaire, Saint-Pierre ». Ainsi du « grand Brahmine », dont l'auteur conteste le pouvoir accordé dans la pièce : « comme si les Hindous devaient aussi avoir leur pape » (p. 2) ; l'auteur nie aussi les persécutions dirigées contre la caste des parias : « Est-ce à nous, Européens, chez qui le peuple semble n'exister que pour entretenir à grands frais quelques individus privilégiés, qu'il convient de ridiculiser par des contes absurdes, cette nation philanthropique et industrielle ? » (p. 5), « [...] personne dans l'Inde ne tue de Paria. Un Brahme n'éprouve pas plus de répugnance pour un Paria que pour un Européen. » (p. 51).

<sup>10</sup>. C. Delavigne, *Le Paria*, acte I, scène 1, éd. citée, p. 149.

lui. Cette survenue de la figure paternelle de Zarès déclenche la catastrophe : la révélation publique de la condition de paria du chef Idamore et sa condamnation à mort. Néala choisit alors de quitter son propre père, le grand-prêtre, et de s'exiler avec Zarès :

NÉALA, à Zarès.

Il est temps de partir, la nuit vient, et pour guide,  
Mon père, vous n'avez qu'une vierge timide.  
On va, si nous tardons, nous chasser des saints lieux.

ZARÈS.

Ma fille !

NÉALA.

Levez-vous.

ZARÈS *regarde un moment Néala, qu'il embrasse, puis Akébar, et s'écrie :*

Pontife, il est des dieux !

*(Il s'éloigne soutenu par Néala ; le peuple se retire pour leur ouvrir un passage ; Akébar, la tête appuyée sur la statue de Brama, reste plongé dans la douleur.)*<sup>11</sup>

La source directe où puise Delavigne est *La Chaumière indienne* (1790) de Bernardin de Saint-Pierre, où l'on suit le voyage aux Indes orientales, « berceau de tous les arts et toutes les sciences », du « plus savant [des] docteurs, qui savait l'hébreu, l'arabe et l'indou »<sup>12</sup>. Un épisode précis est à l'origine de l'intrigue tragique tissée par Delavigne, la rencontre du savant docteur avec un paria conspué par la foule effrayée :

« N'approchez pas d'ici, il y a un paria ! » Aussitôt la troupe effrayée cria : « Un paria ! un paria ! » Le docteur, croyant que c'était quelque animal féroce, mit la main sur ses pistolets. « Qu'est-ce qu'un paria ? demanda-t-il à son porte-flambeau. – C'est, lui répondit celui-ci, un homme qui n'a ni foi ni loi. – C'est, ajouta le chef des reispoutes, un Indien de caste si infâme, qu'il est permis de le tuer, si on en est seulement touché. Si nous entrons chez lui, nous ne pouvons, de neuf lunes, mettre le pied dans aucune pagode ; et pour nous purifier, il faudra nous baigner neuf fois dans le Gange, et nous faire laver autant de fois, de la tête aux pieds, d'urine de vache, par la main d'un brame »<sup>13</sup>.

<sup>11</sup>. *Id.*, acte V, scène 7, p. 220.

<sup>12</sup>. Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *La Chaumière indienne*, Paris, L. Curmer, 1838, p. 324.

<sup>13</sup>. *Id.*, p. 363.

Inscrite dans le modèle de la tragédie philosophique voltairienne, trouvant un renouveau de la poétique tragique moins dans l'ébranlement des règles que dans l'exotisme des lieux, des situations et des personnages, *Le Paria* de Delavigne s'intègre esthétiquement et idéologiquement dans le libéralisme de 1820, un libéralisme épris d'une liberté civile et politique qu'il refuse encore aux arts. La réception critique de la pièce place clairement Delavigne dans le camp du théâtre philosophique aux audaces formelles mesurées. Le *Journal des débats*, le 3 décembre 1821, s'intéresse au sens moral d'une tragédie instructive, vouée à devenir une école des peuples extra-européens :

Cet état d'avilissement et d'opprobre n'a jamais déshonoré les sociétés éclairées de la lumière du christianisme : l'esclavage des Noirs, l'excommunication politique des Juifs, n'ont approché dans aucun temps de cette dégradation absolue des droits de l'homme, à laquelle des castes entières ont été condamnées dans la presqu'île du Gange. Et en Europe, ceux qui étaient assis au dernier degré de la hiérarchie sociale, se trouvaient réellement dans un état d'élévation prodigieuse, en comparaison de ces déplorables victimes du fanatisme, de l'orgueil et des préjugés asiatiques.

Venger les infortunés, et préparer, même de loin, l'époque de leur régénération politique, est le devoir d'un écrivain qui embrasse dans ses vues les intérêts de l'humanité tout entière : si jamais ils sont rendus à leur dignité primitive, j'ignore jusqu'à quel point ils auront obligation d'un si grand service à une pièce de théâtre jouée à deux mille lieues de Bénarès ; mais le théâtre répand et propage les maximes avancées par la justice et par la vérité, et, puisque la presqu'île est aujourd'hui presque entièrement assujettie à une domination européenne, qui sait si l'opinion favorable à l'abolition d'un esclavage odieux ne recevra pas de la tragédie de M. Delavigne une nouvelle impulsion qui, communiquée de Paris à Londres, ira se faire sentir encore, par un heureux contre-coup, sur les rivages de Coromandel et de Malabar<sup>14</sup> ?

Quant au *Constitutionnel* du 3 décembre 1821, il voit dans la pièce de Delavigne une poursuite du combat des Lumières contre le fanatisme religieux :

Nous voici transportés sur les bords du Gange, dans les lointains climats où règnent encore le fanatisme religieux, qui est la peste morale des états [...] C'est une grande et philosophique

---

<sup>14</sup>. *Journal des débats*, 3 décembre 1821, article signé « C. » (s'agit-il de Castil-Blaze, ordinairement responsable du feuilleton musical et signant « XXX », ou du critique Pierre Duviquet, alors responsable du feuilleton dramatique dans ce périodique ?).

pensée qui a inspiré à M. Casimir Delavigne l'idée de cette tragédie ; et, pour mettre cette pensée en action, il a fallu le talent d'un grand poète<sup>15</sup>.

La tragédie de Delavigne relève, selon cette double lecture, de la parabole philosophique cultivée au XVIII<sup>e</sup> siècle par le partisan d'une morale et d'une pédagogie actives sur les scènes de théâtre.

*Le Paria*, ou la question du « peuple » : une tragédie romantique ?

L'interprétation uniformément libérale de la pièce, privilégiée par la presse lors de la création, occulte une autre portée de la tragédie, plus sociale que religieuse, plus métaphorique aussi qu'explicite – faut-il l'appeler « romantique » et prendre le risque de céder à l'illusion rétrospective dans la lecture d'une pièce de 1821 à la lumière du théâtre de 1830 ? Il y aurait bien erreur de perspective, si le « romantisme » théâtral relevait de la génération spontanée et surgissait en février 1830 avec *Hernani*, selon la vision imposée par la *doxa* de l'histoire littéraire. Une étude sociocritique du *Paria*, attentive au contexte, au cotexte<sup>16</sup> et à la symbolisation du social portée par la théâtralité de l'œuvre, amène néanmoins à cerner dans la tragédie de 1821 une modernité politique remarquable : appelons cette modernité « romantisme », c'est-à-dire invention d'une forme-sens socialement et politiquement agissante, historiquement signifiante dans le présent de la société post-révolutionnaire.

Le « romantique ou le « romanticisme » de la pièce (pour parler comme le Stendhal de *Racine et Shakespeare*) serait d'abord inscrit dans le choix de l'ancrage indien, dans le contexte culturel, littéraire et philologique nouveau des années 1820. L'Inde est culturellement une construction romantique<sup>17</sup>, si l'on se réfère à la célèbre formule de Frédéric Schlegel, en 1800, dans *L'Athenaeum* d'Iéna : « c'est en Orient que nous devons rechercher le romantisme suprême ». La formule suit la publication en 1784 et 1791 des *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité* de Herder, où la quête d'une poésie primitive, d'une

---

<sup>15</sup>. *Le Constitutionnel*, 3 décembre 1821 (article signé « Évariste D... »). Notons que cette lecture libérale de la pièce sera encore proposée en 1861 par Jules Wisniewski, dans son *Étude sur les poèmes dramatiques de la France au XIX<sup>e</sup> siècle* : « On crut voir encore, dans cette pièce [*Le Paria*], des doctrines qui semblaient une attaque à celles du gouvernement d'alors ; ce fut assez pour grandir le succès à la hauteur d'un triomphe politique. » (Paris, Dentu, 1861, p. 134).

<sup>16</sup>. « Le cotexte, c'est ce qui travaille *en même temps*, ce qui est écrit *en même temps*, ce qui évolue *en même temps*, et ce qui est lu *en même temps*. Tout en n'étant pas de même nature. » Claude Duchet, Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Champion, 2011, p. 44.

<sup>17</sup>. Voir sur ce point la riche préface de Michel Brix et Stéphane Le Couëdic dans leur édition du *Chariot d'enfant* de Gérard de Nerval et Joseph Méry, Jaignes, La Chasse au Snark, 2002.



*Ur-Poesie*, langue originelle divine enseignée aux hommes, mène en Inde, vers la langue « parfaite » que serait le sanscrit. Le préromantisme allemand puis le romantisme européen font de l'Inde un berceau possible du monde, des sciences, des arts et des religions, vouée peut-être à remplacer l'Égypte des Lumières. En 1817, le recueil *Lalla-Rookh* de Thomas Moore fait de l'Inde un pays merveilleux où les dieux partagent la vie des hommes ; en 1819, Goethe s'exclame dans son *Divan occidental-oriental* : « Le nord et l'ouest et le sud volent en éclats, les trônes se brisent, les royaumes tremblent : sauve-toi, va dans le pur orient respirer l'air des patriarches ; au milieu des amours, des festins et des chants, la source de Chiser te rajeunira<sup>18</sup> ». En France, il faut rappeler la création de l'École des Langues orientales vivantes en 1795 par Silvestre de Sacy et d'une chaire de sanscrit en 1814 par Antoine-Léonard de Chézy. L'Inde figurerait à la fois une origine possible et un ailleurs radical, un ailleurs de l'ailleurs autant qu'une matrice fantasmée. Le choix de l'Inde comme sujet, de la part de Delavigne, vient faire sens dans ce contexte. Mais il convient de dépasser ce niveau de lecture, qui placerait Delavigne parmi les quêteurs d'*origine* : *Le Paria* ne recourt à aucun des modèles dramaturgiques indiens, offerts par *L'Anneau de Sacountala* ou par *Le Chariot d'enfant* dont s'inspireront plus tard Gautier, Nerval et Méry, lesquels considéreront avec les romantiques que le théâtre indien, censé être antérieur au théâtre grec, serait la vraie source de tout spectacle dramatique. Sur le plan formel, en effet, la tragédie de Delavigne regarde plutôt du côté de Racine, avec ses passages choraux imités d'*Esther* et d'*Athalie*, écrits en vers hétérométriques, poétisant les rituels religieux du peuple dirigés par les brahmes indiens<sup>19</sup> :

CHŒUR. — BRAMES, GUERRIERS, PEUPLE

PREMIER BRAME

Peuple, il viendra ce jour d'épouvante profonde,  
Où des pâles humains Brama sera connu ;  
Ce jour des châtiments, ce dernier jour du monde,  
Il vient, pécheurs, il est venu !

<sup>18</sup>. Johann Wolfgang von Goethe, *Divan oriental-occidental*, « Moganni Nameh. Livre du chanteur », trad. Jacques Porchat, dans *Œuvres de Goethe*, vol. I, Paris, Hachette, 1861, p. 532.

<sup>19</sup>. Malgré les recherches effectuées, il semble difficile de reconstituer le spectacle visuel et musical proposé par l'Odéon lors de la création du *Paria* en 1821 ou de sa reprise en 1824. Tout au plus peut-on rappeler la présence à l'Odéon d'un orchestre dirigé par le chef Lani, comprenant deux premiers violons, deux seconds violons, un alto, un violoncelle, deux contrebasses, deux clarinettes, deux cors. Les peintres-décorateurs attachés au théâtre sont alors Carnavali et Munich. D'après l'*Almanach des spectacles* pour 1821, de Merville et Antoine-Marie Coupard, Paris, Barba, 1822. Les deux illustrations reproduites dans cet article constituent les deux témoignages visuels d'un spectacle dont on devine la richesse, insuffisante toutefois pour être célébrée dans la presse consultée.

CHŒUR DES BRAMES

Spectacle affreux, bruit inconnu !  
Les airs sont troublés, le ciel gronde :  
Il vient le dernier jour du monde ;  
Ô Brama, ton jour est venu !

DEUXIÈME BRAME

Des signes destructeurs ont parcouru l'espace ;  
Un vertige soudain saisit les éléments ;  
Du monde un voile épais enveloppe la face,  
Et le monstre divin\*, sur qui pèse la masse  
De ses antiques fondements,  
Commence à l'agiter par de longs tremblements.

LE PEUPLE

Spectacle affreux ! terreur profonde !  
Il vient, il vient le dernier jour du monde ;  
Il vient le jour des châtiments.

\* L'éléphant qui porte la terre [note de l'auteur]<sup>20</sup>.

Le « romantique » dans *Le Paria* doit se chercher davantage dans la dramaturgie, les thèmes et l'intrigue, et surtout dans la lecture métaphorique qui peut en être réalisée. Le personnage éponyme de la pièce, le paria Idamore, n'invite-t-il pas à réaliser pareil déplacement métaphorique dans l'interprétation de sa situation lorsqu'il déclare à son ami portugais : « L'homme est partout le même, et tes maux sont les miens<sup>21</sup> » ? Cet enfant de la nature, qui « ignore l'art trompeur, inventé dans les villes<sup>22</sup> », qui s'arrache à sa condition misérable de paria pour gagner, par son seul mérite, mais sur la base d'un mensonge, un statut social, fait évidemment sens pour la France de 1821, où les promesses de mobilité sociale ouvertes par la Révolution ou même par l'Empire, se referment pour une jeunesse écartée du pouvoir politique, économique ou symbolique. Une telle lecture, faisant du paria de Delavigne un déclassé, représentant du tiers-état bloqué dans son ascension, est réalisée par le journal *Le Catholique*, évidemment antilibéral, dès 1826 :

<sup>20</sup>. C. Delavigne, *Le Paria*, acte IV, scène 7, éd. citée, p. 205.

<sup>21</sup>. *Id.*, p. 149.

<sup>22</sup>. *Id.*, acte I, scène 2, éd. citée, p. 156.

En envisageant le sujet sous le rapport de l'histoire et des mœurs, nous pouvons donc demander à M. Delavigne ce qu'il a prétendu avec son *Paria*, où tout est faux est absurde d'un bout à l'autre. Ce qu'il a voulu ? Le voici : faire la satire de son propre pays, et exhaler son indignation poétique en tirades passionnées contre toutes les supériorités sociales. Son grand pontife est là pour le prêtre catholique, son Idamore est le représentant du tiers-état, et les nobles sont ceux dont l'orgueil et le fanatisme poursuivent jusqu'à la mort un bourgeois parvenu<sup>23</sup>.

Le paria serait une première figuration théâtrale, certes détournée, du peuple, avant *Marino Faliero* où Nodier verra, représenté en scène, cet « être réel, palpable, animé, passablement dramatique, et cependant jusqu'à nous tout à fait oublié par les metteurs en œuvre de la scène, qui s'appelle le peuple<sup>24</sup> ».

Plus troublant encore pour tout lecteur ou spectateur d'*Hernani* et du théâtre romantique « 1830 », le tragique inventé par Delavigne dans *Le Paria* est celui de la soumission à la génération et aux lois du père, le tragique du retour offensif du passé dans le présent. La présence dans la distribution du *Paria* (rôle-titre) de l'acteur Joanny, le futur Don Ruy Gomez de Victor Hugo, le commentateur aussi de la « bataille » d'*Hernani* dans son *Journal*, contribue à orienter une telle lecture<sup>25</sup>. Un déplacement du nœud de la tragédie s'opère de façon spectaculaire au gré des trois péripéties successives de la pièce : le paria, victime d'abord du fanatisme tragique, pourrait se voir bloqué dans son projet de mariage avec la fille du chef des brames ; mais ce dernier, parce qu'il ignore l'identité réelle d'Idamore, consent à cette union – promotion soudaine réalisée par la grâce d'une imposture bientôt dévoilée, cela rappelle aussi la structure dramatique de *Ruy Blas* ; le paria pourrait alors être victime des revirements tragiques de l'amour, lorsqu'il décide de révéler à sa future

<sup>23</sup>. *Le Catholique*, année 1826, vol. 1, p. 492. Article non signé.

<sup>24</sup>. C. Nodier, article cité, p. 56.

<sup>25</sup>. Au sujet de la distribution du *Paria*, lors de la création, on lit dans le *Journal des spectacles* du 26 août 1821, à la rubrique « Nouvelles de Paris » : « On parle beaucoup à l'Odéon de la distribution des rôles de la nouvelle tragédie de M. Delavigne. Dans l'origine, voici quelle était, à ce qu'on assure, la disposition des acteurs et des personnages : Joanny devait jouer le jeune Paria, Lafargue le vieux, et Bernard le Grand-Bramine. Il paraît que tout est changé depuis quelques jours. Joanny, qui apparemment ne se trouve point assez de jeunesse pour jouer le rôle qui lui avait été donné d'abord, et en cela il a peut-être raison, va, dit-on, prendre celui du père, écrit entièrement dans les moyens de Lafargue. À cet échange, l'acteur et l'auteur perdront tous les deux ; l'un en jouant un rôle qui n'est pas fait pour lui, et Joanny doit savoir ce qui en est ; l'autre en se privant du jeu si pathétique de Lafargue, qu'il a vu probablement dans Lusignan, et que sans doute il n'a pu y voir sans répandre des larmes. Bernard conserve toujours son rôle du Grand-Bramine ; et comme Lafargue ne joue pas indistinctement les jeunes et les vieux, le rôle du Paria semble devoir être confié à David, à qui il convient parfaitement, s'il en faut croire ceux qui ont entendu l'ouvrage. Sans préjuger, disons que ce jeune acteur y apportera au moins le physique de l'emploi. » (Bnf, Arts du spectacle, recueil factice d'articles de presse sur *Le Paria*, Rf 24 185. Le titre du *Journal des spectacles* est mentionné au crayon, avec la date du numéro, en tête de l'article inséré dans le recueil). *Le Constitutionnel* du 3 décembre 1821 donne la distribution suivante : Joanny, le Paria ; Éric Bernard, le Grand Prêtre ; Lafargue, le père du Paria ; Mlle Brocard, Néala.

épouse Néala son statut de paria ; nouveau contournement de l'obstacle : Néala finit par accepter un tel époux ; finalement, l'arrivée du père d'Idamore, venu rattraper le fils prodigue, constitue le basculement tragique au beau milieu de la pièce, à l'acte III, scène 2 : Zarès surgit quand tous les obstacles semblent levés pour son fils, au moment où se préparent les noces du paria et de Néala. C'est donc l'intégration de la loi paternelle, la soumission au passé, la vampirisation du fils par le père, qui constitue *in fine*, plus que le fanatisme religieux et l'obstacle socioculturel, le tragique de la pièce de 1821. C'est à ce point précis de composition que s'attache le critique Saint-Marc Girardin, dans son *Cours de littérature dramatique, ou De l'usage des passions dans le drame* : « M. Victor Hugo [dans *Le Roi s'amuse*] n'est pas le premier qui ait essayé de représenter l'égoïsme paternel. Dans *le Paria*, M. Delavigne avait fait de cet égoïsme un des ressorts de sa pièce<sup>26</sup>. » - une tragédie du fanatisme de l'amour paternel, de la possession du jeune homme par celui qui déclare : « Je t'aime avec excès, sois à moi sans partage<sup>27</sup> ». Serait-ce là le tragique moderne, « romantique », de la Restauration, celui de la génération des fils bloquée par la gérontocratie ?

Une telle lecture métaphorique de la pièce a été effectuée, dès la création du *Paria*, par les nombreuses parodies de la tragédie, formant un riche et éloquent cotexte de l'œuvre, révélée en ses différents niveaux de signification pour le public contemporain<sup>28</sup>. Une de ces parodies opère le déplacement socio-politique de l'Inde vers la France, de Bénarès vers Paris, et du paria, victime des préjugés religieux, vers le pauvre, bloqué dans son ascension sociale :

<sup>26</sup>. Saint-Marc Girardin, dans son *Cours de littérature dramatique ou De l'usage des passions dans le drame* (Paris, Charpentier, 1886-90, t. I, p. 168)

<sup>27</sup>. C. Delavigne, *Le Paria*, acte III, scène 4, éd. citée, p. 189.

<sup>28</sup>. Parmi ces parodies figure *Le Paria de la rue Percée, ou le Mendiant*, vaudeville-parodie en un acte par Moreau et Dumersan, 22 décembre 1821 (selon Charles Beaumont-Wicks, *The Parisian Stage*, partie II, (1816-1830), University of Alabama Press, 1953, p. 59). *Le Courrier des spectacles* du 23 décembre 1821 propose le compte rendu suivant : « Une bonne parodie est plus difficile à faire qu'on ne le pense. L'esprit ne suffit pas toujours, il faut joindre au tact de l'observateur le trait aigu de l'épigramme ; il faut frapper fort, et, ce qui est moins facile, frapper juste. Car, affubler Orosmane, ou Mahomet, d'un costume d'Arlequin ; ridiculiser les gestes, la voix, la tournure de tel acteur ou de telle actrice, je ne vois dans tout cela qu'une *parade* et non une *parodie*. / Les auteurs de l'ennuyeuse rapsodie donnée hier sur le théâtre des Variétés, ont complètement échoué. La sévérité du parterre a fait justice d'une foule de détails dégoûtants, de mots graveleux et de situations hasardées. Une *batterie* de sifflets, bien organisée, a fait taire les bravos salariés de la compagnie d'assurance ; la toile est tombée aux deux tiers de l'ouvrage. Quelques couplets tournés avec esprit, n'ont pu conjurer l'orage : c'est une chute sans appel. / Les acteurs ont fait tout leur possible pour soutenir l'ouvrage. Vernet, dans le rôle de *Matamore*, Lefèvre, dans celui du père barbare, ont imité d'une manière comique les tragédiens de l'Odéon. Legrand a poussé la vérité du costume jusqu'au cynisme, et Mlle Flore, chargée du rôle burlesque de Néenlair, était au niveau de son personnage. / Nous tâcherons de donner demain à nos lecteurs une idée de cette triste *imitation*. » Autres parodies : *Jocrisse Paria*, tragédie burlesque, en un acte et en vers, par MM. Saint-Hilaire et Edmond [Crosnier, selon Beaumont-Wicks], représentée, pour la première fois, sur le Théâtre de la Porte Saint-Martin, le 26 décembre 1821 (Paris, Quoy, 1822) ; *Cadet Bontemps à la première du Paria*, de Désaugiers, Paris, Barba, 1822. Voir aussi : *Le Paria travesti, ou la Pagode faubourienne*, « histoire lamentable, en prose et en vers, mêlée de contre-danses et d'ariettes / En forme de roman grotesco-burlesco-pathos, parodié sur la belle tragédie de M. Casimir Delavigne / narrant les catastrophes pathétiques du délire oriental d'un amour gigantesque, brisé par un père superstitieux, barbare et téméraire », par P. Cuisin, « auteur de divers romans », Paris, chez les marchands de Nouveautés, 1822.

*Le Gueux, ou la Parodie du Paria*, « tragédie burlesque en cinq actes et en vers, avec de vieux Chœurs et des Ponts-neufs », par MM. (Emmanuel) Théaulon, (Armand) Dartois et Ferdinand (Langlois), créée au Théâtre du Vaudeville, le 29 décembre 1821. Les personnages en sont : Ahquellard, Imandor, Paresse, Bavard, Sans-nom, Ohlala (fille d'Ahquellard), ainsi que des ouvriers, ouvrières, gardes-champêtres ; la scène est à Asnières. La tirade d'Imandor, à l'acte I, scène 1, réécrit les vers de Delavigne pour leur conférer une résonance sociale directe :

Il est sur cette terre une race flétrie,  
Qu'on voit avec horreur, qui n'a ni feu ni lieu,  
Et qui vit, ric à ric, à la grâce de Dieu.  
Les gueux !... chacun les fuit et rit de leur misère ;  
Et, juge de leur sort, jadis, dans sa colère,  
Thémis les sépara du reste des humains,  
Quand le code pénal s'échappa de ses mains<sup>29</sup>.

Imandor parvient à contrarier sa destinée sociale et à devenir chef-ouvrier d'une manufacture (d'indiennes !). Il doit néanmoins, comme Idamore chez Delavigne, avouer ses origines à sa bien-aimée, Ohlala fille du patron de l'usine :

Mes illustres aïeux ont demandé l'aumône ;  
Mon père la demande, et tel que tu me vois  
Je la demanderais, sans les cent francs par mois  
Que ton père me donne... [...]  
Pour me percer le cœur tu te casses le né.  
Est-ce là comme on aime ? ô destin romantique !  
Tu me tournes le dos, vierge de la fabrique<sup>30</sup>.

Après une autre tirade du « héros » sur l'égalité (acte II, scène 5), Ohlala a cette oxymorique et pré-hugolienne répartie : « Ton langage m'éclaire et me rend intrépide... / Vagabond adoré, monstre affreux et perfide<sup>31</sup> ». Le socialisme avant l'heure de la parodie du *Paria* a toutefois ses limites : le père d'Imandor, Paresse, incarne le gueux désireux de garder son état d'assisté, occasion de tirades plus nettement conservatrices :

---

<sup>29</sup>. Emmanuel Théaulon de Lambert, Armand Dartois, Ferdinand Langlois, *Le Gueux, ou la Parodie du Paria*, Paris, Barba, 1822, p. 6.

<sup>30</sup>. *Id.*, p. 19-20.

<sup>31</sup>. *Id.*, p. 21.

C'est pour nous que jaillit la fontaine publique,  
C'est pour nous que l'on cuit la soupe économique ;  
Églises, hôpitaux, bureaux de charité,  
Nos rentes sont partout où passe la bonté<sup>32</sup> !

Au dénouement, alors qu'Ilmandor a été arrêté et qu'Ohlala s'apprête à suivre Paresse dans sa vie de gueux, Bavard annonce qu'Ilmandor a été libéré et qu'il épouse la fille du teinturier : une « Ronde générale et finale » éclate, dont les derniers vers sont : « Heureuse la tragédie / Qui finit par des flonflons ». Commentant la pièce, le *Courrier des spectacles* du 31 décembre 1821 se montre sévère face à cette confusion entre le paria indien et le gueux français, au nom de la vraisemblance :

L'idée de faire du *Paria* un *gueux*, a pu séduire au premier abord, par une apparence de vérité ; mais en y réfléchissant un peu, les auteurs de la pièce nouvelle en auraient reconnu la fausseté. En effet, *le Paria*, élevé au faîte des honneurs et de la puissance, n'en reste pas moins Paria, tandis que *le Gueux*, devenu chef-ouvrier d'une manufacture, avec 1200 francs de traitement, n'est plus un *Gueux* ; dès lors toutes les mesures de police auxquelles sont assujettis les mendiants ne peuvent plus lui être appliquées ; il rentre dans la classe ordinaire des citoyens ; rien ne justifie la crainte qu'il a de découvrir à son amante la bassesse de son origine ni le châtement qu'on veut lui infliger comme ex-mendiant. Les choses étant ainsi, toute espèce d'analogie cesse entre *le Gueux* et le *Paria*. [...]

En dehors de la saveur d'une parodie réussie, *Le Gueux* vient mettre à jour un « impensé » social de la tragédie de Delavigne, dont la signification philosophique libérale se déplace de la condamnation du fanatisme et des préjugés religieux vers l'interrogation, *signifiante pour 1821*, sur la place du jeune homme dans une société économiquement et politiquement bloquée.

On voit vers quelle possible conclusion s'oriente l'analyse ici proposée : *Le Paria*, tragédie libérale d'ascendance voltairienne, constituerait *aussi* une matrice du théâtre romantique, en particulier hugolien. Telle ne sera pas exactement la conclusion. Il convient d'abord de rappeler l'opposition répétée de Victor Hugo à « l'esprit de parti » répandu dans le théâtre philosophique d'obédience voltairienne : « C'est une chose étrange et digne de notre

---

<sup>32</sup>. *Id.*, p. 29.

siècle vraiment unique, que de voir l'esprit de parti s'emparer des banquettes d'un théâtre, comme il assiège les tribunes des chambres. », s'étonne Hugo dans *Le Conservateur littéraire* à propos des *Vêpres siciliennes* de Delavigne et de *Louis IX* d'Ancelet<sup>33</sup>. Il faut constater, surtout, que la présence nouvelle d'une revendication individuelle et sociale dans la tragédie de Delavigne, le glissement de la fatalité des lois religieuses vers l'*anankè* du cœur, ne s'accompagnent pas d'une interrogation sur la forme et la langue théâtrales. Le surgissement du sujet moderne qu'illustrerait le paria s'accompagne chez Delavigne, du moins en 1821, d'une pérennisation de l'ordre de la langue tragique et de la prosodie régulière. Le libéral Stendhal le déplore, dans *Paris Monthly review*, en novembre 1822 :

Tout le plaisir que l'on trouve au spectacle tragique dépend de la fréquence de ces petits moments d'illusion, et de l'état d'émotion où, dans leurs intervalles, ils laissent l'âme du spectateur. Une des choses qui s'opposent le plus à la naissance de ces moments d'illusion, c'est l'admiration, quelque juste qu'elle soit d'ailleurs, pour les beaux vers d'une tragédie. C'est bien pis, si l'on se met à vouloir juger des *vers* d'une tragédie. Or c'est justement là la situation de l'âme d'un spectateur parisien, lorsqu'il va voir, pour la première fois, la tragédie si vantée du *Paria*. Voilà la question du *romanticisme* réduite à ses derniers termes<sup>34</sup>.

Par l'attachement au moule classique de la tragédie racinienne, forme culturellement et socialement anachronique dans la France des années 1820, Delavigne n'accomplit guère les promesses « romanticistes » de son sujet : la question du « peuple » au théâtre ne saurait être posée hors d'une interrogation sur le « populaire » dans la forme et, partant, sur la démocratisation du public. La réponse viendra quelques années plus tard, non pas chez Delavigne mais chez Hugo ; le grotesque sera cette réponse.

Olivier Bara

Université Lyon 2

UMR LIRE (CNRS-Lyon 2)

---

<sup>33</sup>. Victor Hugo, « *Les Vêpres siciliennes*. Tragédie par M. C. Delavigne. *Louis XI*. Tragédie par M. Ancelet (Premier article) », *Le Conservateur littéraire*, dans *Œuvres complètes* de Victor Hugo, édition chronologique sous la dir. de Jean Massin, Paris, Le Club français du livre, 1967, t. I, p. 482.

<sup>34</sup>. Stendhal, article du *Paris Monthly Review*, novembre 1822 (article qui constituera en mars 1823 le premier chapitre de *Racine et Shakespeare*), repris dans *Paris-Londres. Chroniques*, éd. Renée Dénier, Paris, Stock, 1997, p. 67.